

Architektur im Zwiespalt zwischen Demokratieanspruch und Staatsrepräsentation – das Beispiel Semper

Heidrun Laudel

Die Termini „Demokratie“ und „Staatsrepräsentation“ sind kein eigentliches Begriffspaar, mit dem das Spannungsfeld der Machtentfaltung umrissen wäre. Sie werden hier verwendet, weil sie so in Sempers theoretischen Äußerungen eine Rolle spielen.

Warum aber überhaupt ein solcher Rückgriff auf die Geschichte bei einem Thema, das in der Tradition der Bauhaus-Kolloquien zuallererst die aktuelle Auseinandersetzung um Architektur sucht? Der Verdacht liegt nahe, daß es einfach die Verlegenheit der vorrangig mit der Baukunst des 19. Jahrhundert Befaßten ist, die dazu führt, dem Verhältnis von Architektur und Macht am Beispiel Gottfried Sempers nachzugehen.

Dem sei zunächst die Behauptung entgegengesetzt, daß sich das ganze Konfliktpotential, das in dieser Problematik liegt, gerade an seiner Person und an seiner Zeit – auch wegen des Abstandes, den wir zu ihnen haben – sehr prägnant fassen läßt.

Wir registrieren in der Geschichte der Architektur einen deutlichen Bruch. Bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert, bis zum Eintritt in das Zeitalter des modernen Bürgertums und dessen programmatischen Anspruch an die Freiheit des Individuums bezog die Architektur ihre besondere Wirkung nicht nur ganz allgemein aus dem Beherrschen, dem Sich-Bemächtigen des Naturraumes, sondern mit der Herausbildung differenzierter sozialer Systeme aus der Widerspiegelung wesentlicher politischer Konstellationen.

Das ist freilich auch danach noch der Fall. Nur erfährt nunmehr die bislang so selbstverständliche bauliche Demonstration grundlegender Machtverhältnisse nicht immer nur eine positive Bewertung. Barocke Stadtplanungen sind Paradebeispiele für die traditionelle Baukunst in grandiosen Dimensionen. Die Faszination, die von dem in das Siedlungsareal eingreifenden Palast der feudalabsolutistischen Herrschers ausgeht, liegt in der glaubwürdigen dauerhaften Manifestierung einer Ständeordnung, die als gottgewollt empfunden wurde.

Das 19. Jahrhundert ließ erste Zweifel nicht nur an solcher Art triumphaler Demonstration politischer Verhältnisse aufkommen. Einer Architektur, die ihren künstlerischen Ausdruck vorrangig aus der Behauptung von Machtpositionen gewann, schien – das begannen schon die Zeitgenossen zu spüren – etwas Anachronistisches anzuhaften. Dennoch hielt man im allgemeinen an der Tradition fest – mit dem Ergebnis, daß die Bauten mehr und mehr vom eigentlichen Leben abgehobenen Inszenierungen glichen. Das Theatralische, in dem sich einst das heiter-natürliche Moment höfischer Lebensweise widerspielte, geriet jetzt zu einer Art Beschwörungsmelodie mit eher düster-erhabenen Zügen.

Semper durchlebt mit seinem praktischen und theoretischen Schaffen die Umbruchsituation. Er steht in dem Konflikt zweier Wertsysteme, der in modifizierter Form bis zum heutigen Tage fortlebt. Es ist das der Konflikt zwischen dem Streben des Individuums nach weitgehender Emanzipation und dem damit einhergehenden Bedeutungs- und Kraftverlust der Architektur als „öffentlicher Kunst“ und dem traditionellen Anspruch nach demonstrativer Darbietung eines Staatsgefüges – um die extremen Pole zu benennen.

Nicht immer ist das Wirken Sempers so gesehen worden. Seine Leistungen als Baumeister, mit denen er für seine Zeit Vorbildhaf-

tes schuf, ließen nichts von den Zweifeln erkennen, mit denen er selbst ein Leben lang rang und so die Zerrissenheit der Epoche reflektiert hat. Nachhaltig wirkte das Urteil Friedrich Pechts, der den Baumeister immerhin persönlich kannte, seine humanistischen Grundauffassungen teilte und alle Aufmerksamkeit auf dessen Frühschrift gelenkt hat. „Ein vollständiges Programm von des Autors künstlerischen und selbst politischen Absichten“ hatte er die 1834 erschienene Broschüre über die Polychromie bei den Alten genannt.¹ Pecht ließ den Eindruck entstehen, daß Semper mit diesem ersten schriftlichen Dokument ein stabiles Fundament für sein weiteres Schaffen gelegt hatte. Das selbstsichere Herangehen des Baumeisters an die jeweiligen Aufgaben schien ihn darin zu bestätigen.

Es wäre allerdings auch falsch zu leugnen, daß Semper in dieser seiner Erstlingsschrift einige wichtige Aussagen getroffen hat, die für ihn stabile Bedeutung besaßen. An erster Stelle ist da sein Bekenntnis zu wahrhaft demokratischen Verhältnissen zu nennen, etwa wenn er feststellt, daß sich „kostbare Monumente der Eitelkeit und des Eigensinnes“ an Stellen erheben, „die dem öffentlichen Nutzen geweiht sein sollten.“² Durch die Kenntnis der Manuskripte wissen wir, daß er in der Erstfassung im Hinblick auf die Kritik an der eigenen Zeit noch schärfere Töne angeschlagen hatte.³

Pecht hat ganz treffend von einem „Programm“ gesprochen, das von Semper im Vorwort der Polychromieschrift niedergelegt worden war. Worauf er aber nicht aufmerksam gemacht, es wohl auch nicht erkannt hatte, war die Tatsache, daß das, was an die Stelle der kritikwürdigen Zustände treten soll, noch sehr verschwommene Konturen trägt.

Die griechische „polis“ mit ihren Stätten der Gemeinschaft schwebte ihm als Idealbild vor Augen, die „Städte mit ihren Märkten, Stoen, Tempelhöfen, Gymnasien, Basiliken, Theatern und Bädern, mit allen ihren Orten zur Beförderung des Gemeinnsinns und des öffentlichen Wohls“, die so selbstverständlich entstanden – Semper sagt: „organisch aus sich selbst emporgewachsen“ – zu sein schienen.⁴

Zweifelsohne wirkte hier das Erlebnis Frankreichs, der Geist der Julirevolution nach. Freiheitliche Gesinnung war ihm nicht zuletzt im Kreise seines Lehrers Franz Christian Gau begegnet. Sie prägte auch das Griechenland-Bild der jüngeren Generation, zumal die Anteilnahme an den dortigen unmittelbaren Kämpfen zur Abschüttelung des Türkenjoches das antike Ideal noch verklärte. Nicht irgendein Volk sah man hier leiden, sondern eines, das einst eine hohe Kultur demokratischen Zusammenlebens entwickelt hatte. Die Briefe, die Gau seinem einstigen Schüler zunächst nach Italien und Griechenland und später in die sächsische Metropole schrieb, zeugen von der tiefen inneren Übereinstimmung beider nicht nur in künstlerischen Fragen, sondern auch hinsichtlich des politischen Engagements. Auch bei widrigen Umständen nicht von den Idealen zu lassen, war Gau's Devise. So schrieb er Semper am 18. Februar 1833: „... hier schwindet von Tag zu Tag bis zum letzten Schuß unserer glorreiche Revolution – aber alles hilft nichts – wir schreiten vorwärts, immer vorwärts im Wege der Freiheit.“⁵ Zumindest in seiner Dredner Zeit hat Semper diese kompromißlose Haltung seines väterlichen Freundes geteilt und die freiheitlichen Zustände zu einem Hauptkriterium der Baukunst erhoben.

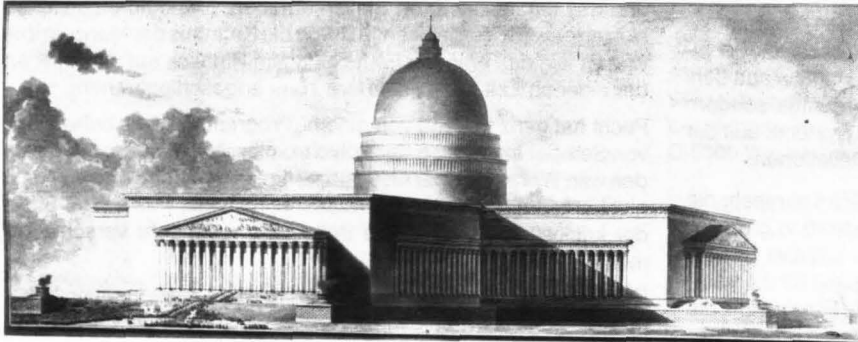
Das alles atmete noch etwas von jenem heroischen Anfang, mit dem das Bürgertum im 18. Jahrhundert auf den Plan getreten war. Dort erschienen allerdings politisches Programm und künstlerische Reflexion in extremer Gegensätzlichkeit. Die Forderung nach Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit wird in bauliche Körper gegossen, wie sie apodiktischer nicht sein können: in Monumente ewig-gültiger elementar-geometrischer Formen. Stätten, die der Entfaltung des Individuums, seiner Bildung und Erziehung gewidmet sind, präsentieren sich in der einfachen und zugleich überdimensionierten Gestalt der Pyramide, des Kegels, der Kugel. Tausende von Menschen sieht Boullée in seinen Entwürfen in „diese große Herberge der Gleichen, offen für alle Menschen“ (Manifest der Gleichen 1796) einströmen. (Abb. 1 und 2) Noch ist es vorzugsweise Proklamation der Freiheit, die bisweilen Züge sakraler Weihe trägt, nicht aber ihre tatsächliche Realisierung. Seine Zeichnungen nannte Boullée „tableau de la nature“. Die Bauten selbst empfanden er und seine Zeit als ein Stück neu geschaffener Natur, die so und nicht anders in den Makrokosmos gestellt waren und einer durch den Kult geeinten, aber letztlich anonymen Masse Raum boten.

Genau da aber lag das Problem für Semper. Er wollte den traditionellen Anspruch der Architektur als dauernde, denkmalhafte Erscheinung, wie sie sich im revolutionären Frankreich geradezu exemplarisch präsentiert hatte, nicht aufgeben. Das war für ihn zeitlebens unumstößliches Postulat. Zugleich aber schwebte ihm das Ideal einer Republik gleichberechtigter Bürger vor Augen, der

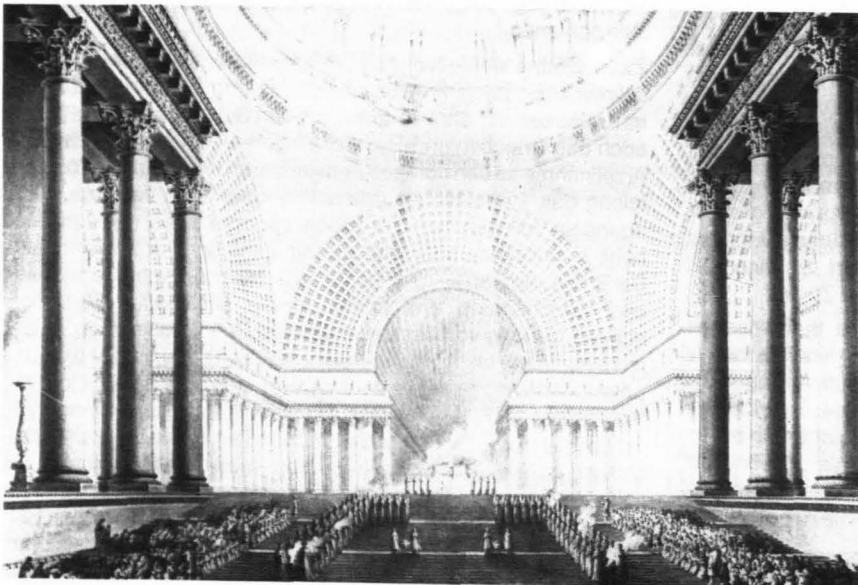
bauliche Gestalt zu geben war. Wie unter dieser Zielsetzung der öffentliche Raum, das Zueinander der Bauten zu formen war, dazu hat sich Semper nur punktuell und stets mit dem Hinweis auf historische Vorbilder geäußert.

Allgemeine Grundsätze – jedoch nicht mehr – ließen sich vom Beispiel Griechenland ableiten. Dort schien ihm wesentlich zu sein, daß die Bauten nicht „nach symmetrischen Regeln willkürlich hingestellt“ waren. Scheinbar regellos, seien sie „im Maßstab zum Volke konzentriert, in enger Umschließung, und dadurch imposant.“ Als vorbildhaft erwähnt er desweiteren die italienischen Stadtstaaten – Venedig, Genua – Spiegelbild der Demokratie ihres Patriziates. Verwerflich dagegen waren ihm jene feudalabsolutistischen Anlagen, „bei deren Erbauung die unendliche Ebene, nicht das kleine Menschenbedürfnis den Maßstab gab und wo die kolossalsten Massen in dem grenzenlosesten Raum verschwinden.“ Mannheim, Karlsruhe führte er als Beispiele an.⁶

Griechischer Geist verband sich für ihn nun zugleich mit der „neuen Lehre“, gemeint war die der Aufklärung und der französischen Revolution. Mit ihr – so Semper – werde „alte Willkür vernichtet und der Egoismus beschränkt, das Interesse am Wohle des Ganzen erweitert“. Ja, er ging noch einen Schritt weiter, indem er behauptete, in gleichem Maße, wie sich das Privatbedürfnis beschränke – wobei er wohl vor allem die Beengtheit des Ständischen im Auge hatte – verspreche das öffentliche Leben „größer und reicher“ zu werden.⁷ Noch glaubt er, den Anbruch einer Zeit zu erleben, die vor allem nach der Stätte des Gemeinwohls verlangte.



1 Entwurf zu einer Metropole. Um 1790 von Etienne-Louis Boullée. Außenbau



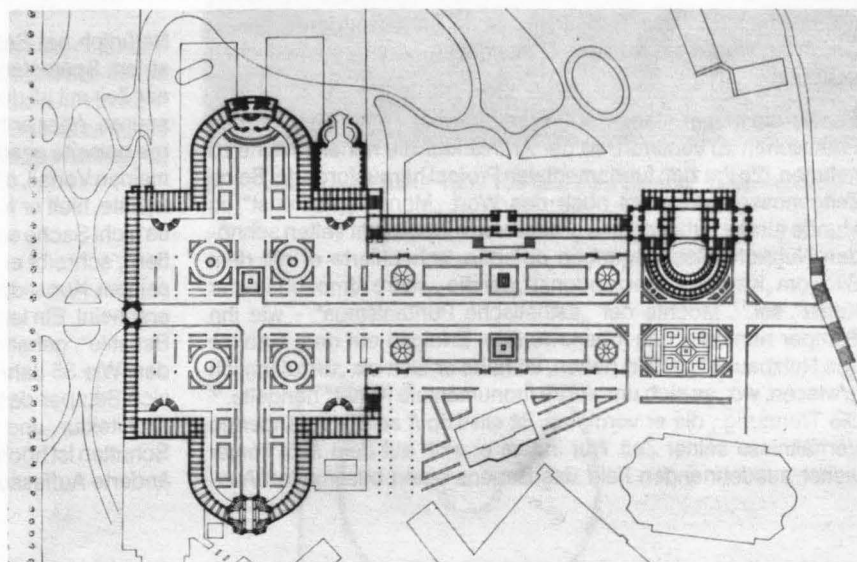
2 Entwurf zu einer Metropole. Um 1790 von Etienne-Louis Boullée. Innenraum

Durchdrungen von solchen allgemeinen Vorstellungen über Architektur und Gesellschaft trat Semper 1834 das Amt eines Professors für Baukunst an der Dresdner Kunstakademie an. Er kam in eine Stadt, die zur Gestaltung einer öffentlichen Platzanlage geradezu herausforderte. Von den großzügigen Plänen eines August des Starken war nur der vergleichsweise spärliche Ansatz der Zwingeranlage entstanden. Das Schloß präsentierte sich als Konglomerat introvertierter Höfe. Der Platz westlich des Schlosses und nördlich des Zwingers am Elbufer war mit dem ungeordneten Haufen der bescheidenen Wohnhäuser verstellt, die sich 100 Jahre zuvor die am Bau der Hofkirche tätigen Handwerker im „Italienischen Dörfchen“ errichtet hatten. Kurz, hinsichtlich Provinzialität und Enge konnte der Anblick dieses Teiles der sächsischen Residenz kaum überboten werden.

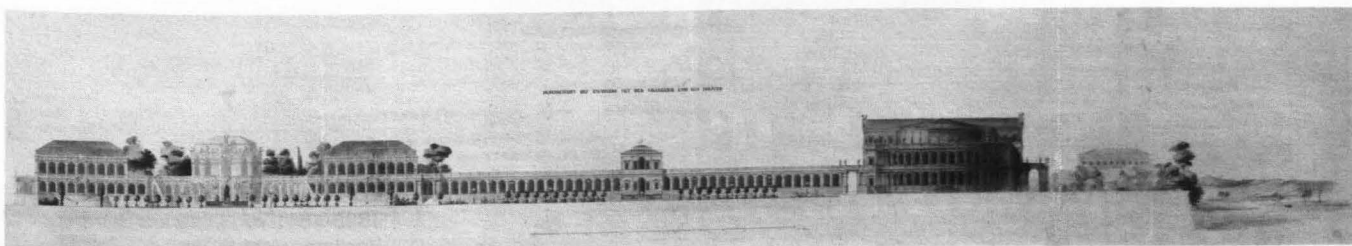
Bekanntlich nahm Semper den erstbesten Auftrag – und das war nicht mehr als die Wahl eines Platzes zur Aufstellung eines Denkmals für den 1827 verstorbenen ersten sächsischen König – zum Anlaß, um einen Plan vorzulegen, mit dem großzügigere Verhältnisse geschaffen werden konnten (Abb. 3 und 4). Er nannte ihn „Generalplan zur Erweiterung des Zwingers“ und ließ darin den verlängerten Westflügel an der Elbe in dem imposanten Neubau eines Theaters enden.⁸ Die kleine Aufgabe, das Denkmal des Königs einzuordnen, nimmt in diesem „Generalplan“ programmatische Formen an. Das Monument des Königs wird nicht zum Fixpunkt erhoben, ist nicht „point de vue“, sondern gleichberechtigt in eine ganze Reihe zu ehrender Persönlichkeiten gestellt. Die Dominante bildet das Theater, demonstratives Gegengewicht zu den höfischen Bauten auf der östlichen, unmittelbar an der Brücke

gelegenen Seite. Obwohl an einen Theaterneubau in Dresden zunächst nicht gedacht war, vermochte sich Semper mit ihm durchzusetzen; mehr noch, das Gebäude begründete wenige Jahre später den Ruhm seines Baumeisters. (Abb. 5) Aber gerade dieser kraftvolle, das ganze Ensemble beherrschende Bau läßt sich nicht so ohne weiteres mit jenem Bild der griechischen Agora in Verbindung bringen, das er nur kurze Zeit vorher in seiner Erstlingsschrift gemalt hat. Er erscheint weniger „organisch emporgewachsen“ denn als trotzig aufgerichtetes Kontraktum zur vorhandenen Bebauung. Der Ausprägung der Rundfront, hinter deren Attika im Vergleich zu späteren Theaterbauten Sempers das höhere Bühnenhaus versteckt bleibt, haftet etwas von jener Autonomie des Architektonischen, von der einmaligen Schöpfung an, die ein Charakteristikum der Revolutionsarchitektur darstellt. Semper hatte ein überzeugendes Beispiel für seine Auffassung von Baukunst geschaffen, die in dem Begriff der „monumentalen Festlichkeit“ gipfelt. Die in der Tradition verankerte zeitübliche Bezeichnung „Monumentalkunst“ erfährt bei ihm noch eine Steigerung. Gebäude wie in der Vergangenheit als „monumentum“ zu bilden, als Denkmal, als weihewolle Erinnerungsstätten (monere = erinnern), war der allgemein gültige Anspruch. Was sich allerdings in vorangegangenen Epochen als selbstverständliche Widerspiegelung gegebener politischer Konstellationen darbot, das gründete sich jetzt vor allem auf die allgemeine Idee des Anbruchs freier Zustände. Das Fortschreiten auf dem Wege der Befreiung aus ständischen Bindungen motivierte einen Franz Christian Gau und ebenso seinen begabten Schüler in seiner Kunst.

3 Plan zu einem Zwingerforum in Dresden. 1835 von Gottfried Semper. Grundriß



4 Plan zu einem Zwingerforum in Dresden. 1835 von Gottfried Semper. Ansicht der westlichen Front



Gerade bei Semper ist zu beobachten, daß er daraus den Anspruch auf dauerhaft Gültiges ableitet. Er strebt nach einem Bautypus, der durch Klarheit überzeugt und zugleich – und das ist ein Unterschied zu Boullée und Ledoux – in hohem Maße durch die Geschichte legitimiert ist.

Die Villa Rosa (1839) präsentiert sich in der Idealität ihrer Zentrierung und als Inkarnation des auf italienischen Boden gewachsenen Landhauses, als Verschmelzung des Poggio-Reale-Typus mit dem der Rotonda. (Abb. 6 und 7) In ähnlicher Weise – wenn auch unter anderen Vorzeichen – hat Le Corbusier seinen Gestaltungen mit der Orientierung auf den „objet-typ“ Charakter verliehen und damit eine Richtung eingeschlagen, die sich fortsetzt bis zu den architektonischen Intentionen eines Aldo Rossi oder eines Leon Krier. Architektur als Machtsetzung einer so und nicht anders existenten Form. Freilich hat das auch etwas mit dem ganz elementaren Akt der Gestaltung zu tun, für den Semper übrigens in Anlehnung an Vitruv die ästhetische Kategorie der „Autorität“ verwendet.⁹

Bei Semper ist nun der Begriff des „Monumentes“ mit dem der „Festlichkeit“ verbunden. Er plädiert für eine Architektur, die durch schmückende Ausstattung feierlichen Charakter annimmt. „Der Festapparat, das improvisierte Gerüst (mit allem Gepränge und Beiwerke, welches den Anlaß der Feier näher bezeichnet und die Verherrlichung des Festes erhöht, geschmückt und ausgestattet, mit Teppichen behangen, mit Reisern und Blumen bekleidet, mit Festons und Kränzen, flatternden Bändern und Trophäen geziert), ist das Motiv des bleibenden Denkmals, welches den feierlichen Akt, das Ereignis, das in ihm gefestigt ward, den kommenden Generationen fortkünden soll“, schreibt er im „Stil“.¹⁰

Im Schmuck sah Semper eine Art Urphänomen der Kunst. Er diente dazu, einen Gegenstand von einem anderen zu sondern, ihm individuelle Gestalt zu verleihen. Zugleich aber vermochte er, jenen Anspruch zu erfüllen, den Semper an das Künstlerische im allgemeinen und das Baukünstlerische im besonderen stellte. Durch ihn wurde ein Kunstwerk aus der Sphäre des Alltäglichen gehoben.

Es war die immer stärker spürbare Tendenz seiner Zeit, sich im Praktischen zu verlieren, so der Architektur die höhere Weihe zu nehmen, die ihn zum fundamentalen Protest herausforderte. Seine Zeitgenossen, die wohl noch das Wort „Monumentalkunst“ im Munde führten, aber dieses proklamierte Ideal nicht selten schönen Nützlichkeitsbetrachtungen opferten, schockierte er mit dem Bild vom „Karnelvalskerkendunst“, der die „wahre Atmosphäre der Kunst“ sei.¹¹ Mochte der „ästhetische Puritanismus“ – wie ihn Semper nannte – „zu lobenswerthen Erfolgen auf dem Gebiete des Nutzbaues“ geführt haben, so habe er sich als „unzulänglich erwiesen, wo „es sich um wahre monumentale Kunst“ handelte.“¹² Die Trennung, die er vornimmt, ist ein Tribut an die veränderten Verhältnisse seiner Zeit. Nur indem er sich auf dem sich immer weiter ausdehnenden Feld des Bauens einen bestimmten Aus-

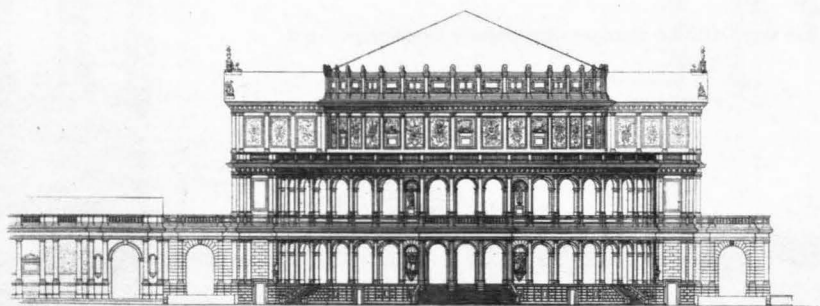
schnitt sicherte, war sein Ideal von einer Baukunst, die im Historischen wurzelte, zu wahren. Die Alternative findet sich in der Vision eines William Morris, der Architektur als „Schönheit der Erde“, als die komplexe Gestaltung der gesamten menschlichen Umwelt unter dem Vorzeichen sozialer Gerechtigkeit begriffen wissen wollte.

In einer Zeit, da nüchterne Zweckorientierung um sich griff, schien es Semper geboten, auf eine Baukunst zu orientieren, mit der in herkömmlicher Weise höhere Ideen zur Wirkung gebracht wurden. Das in „künstlerischer Beziehung wichtigste Bedürfnis eines Volkes“ nennt er in der Polychromieschrift noch etwas lapidar „sein Kultus und seine Staatsverfassung.“¹³ Im „Stil“ ist es „irgend ein feierlicher Akt, eine Religio, ein welthistorisches Ereignis, eine Haupt- und Staatsaktion,“ die die Baukunst – verstanden als „bleibendes Denkmal“ – „kommerativ zu verewigen“ hat.¹⁴ Jetzt liegt der Akzent nicht mehr so stark auf der Gestaltung von Orten des Gemeinsinns und öffentlichen Wohls, wo sich alles aus sich selbst heraus zu bilden schien, sondern auf der Darstellung des zu verewigenden Ereignisses.

Es bedarf nicht erst jener Hypertrophierung der Architektur als Ausdruck der Macht, wie sie sich in der faschistischen Architektur niederschlägt, wo im Anblick der jahrtausendealten Zeugen antiker Kultur ihr Ruinenwert ins Blickfeld rückt, um das ganze Phänomen in Frage zu stellen. Was Giedion noch im 20. Jahrhundert im Hinblick auf den Wettbewerb zum Völkerbundpalast das „Debakel der Monumentalität“ genannt hat¹⁵, ist in der Auflösung der politisch-gesellschaftlichen Rangordnungen seit der Französischen Revolution schon angelegt. Monumentalität beginnt sich inflationär auszuweiten und stellt sich damit selbst in Frage. Wo ist im Trommelfeuer der Bedeutsamkeiten wirklich Wesentliches zu finden? (Boullée hatte noch eine archaische Lösung anzubieten: die in eine einzige Großform gebrachte Gemeinschaft.)

Natürlich hat Semper den Konflikt, in dem er sich befand, registriert. Spätestens in England bekam er den nüchternen Zug seiner Zeit mit all den sich daran knüpfenden sozialen Problemen zu spüren. Aber er hat die zeitweiligen Zweifel, die ihn befielen, rigoros beiseite geschoben. Den Gedanken an einen etwaigen allgemeinen Verfall, der auf tieferliegenden sozialen Ursachen beruhen könnte, hielt er für unfruchtbar und trostlos. Zumindestens könne es nicht Sache eines Baumeisters sein, das „Morsche niederzureißen“, schreibt er in den Prolegomena des „Stil“.¹⁶ Semper bleibt seinem Kunstideal verpflichtet, so abstrakt es inzwischen auch erscheint. Ein letztes theoretisches Dokument, sein Vortrag „Über Baustile“, gehalten am 4. März 1869 im Zürcher Rathaus, belegt das. Wie 35 Jahre zuvor im Vorwort der Polychromieschrift hatte sich Semper darin noch einmal prinzipiell zu dem Verhältnis von Architektur und Gesellschaft geäußert. Der Vergleich beider Schriften ist höchst aufschlußreich. Er läßt nämlich eine etwas veränderte Auffassung erkennen.

5 Erstes Hoftheater in Dresden. Erbaut 1838–1841 von Gottfried Semper. Vorderansicht



Zunächst ist er noch immer auf der Suche nach der letztlich tragenden Idee der Baukunst und faßt das bislang Angedachte in eine etwas schablonenhafte Gliederung des Menschen in „allen seinen Verhältnissen und Beziehungen zur Außenwelt“:

- in den Menschen als Individuum – das ist die Familie;
- in den kollektiven Menschen – das ist der Staatsorganismus;
- in das Menschtum als allgemeines Ideal.¹⁷

Ganz offensichtlich fällt es ihm jedoch schwer, diese seine Konstruktion zu erhellen, d.h. vor allem auch das Ineinandergreifen, die Zusammenhänge darzustellen. So bleibt es letzten Endes – wie eh und je – bei der Deklaration des Menschentums als höchster Aufgabe der Kunst, wie sie zuerst in der griechischen Demokratie aufgetaucht war, wo das Volk, frei, „selbst Priester und Monarch geworden“ war.¹⁸ Dazu gesellt sich aber ein weiterer, für seine nunmehrige Auffassung von der Baukunst bezeichnender Gedanke. Er weist nämlich darauf hin, daß die Menschengeschichte nur von chaotischen Zuständen zu berichten hätte, wenn nicht „bewegende und ordnende Kräfte, mächtige Einzelercheinungen und Körperschaften“ eingegriffen, „mit dem gewaltigen Übergewichte ihres Geistes die dumpfen gärenden Massen“ gelenkt hätten.¹⁹

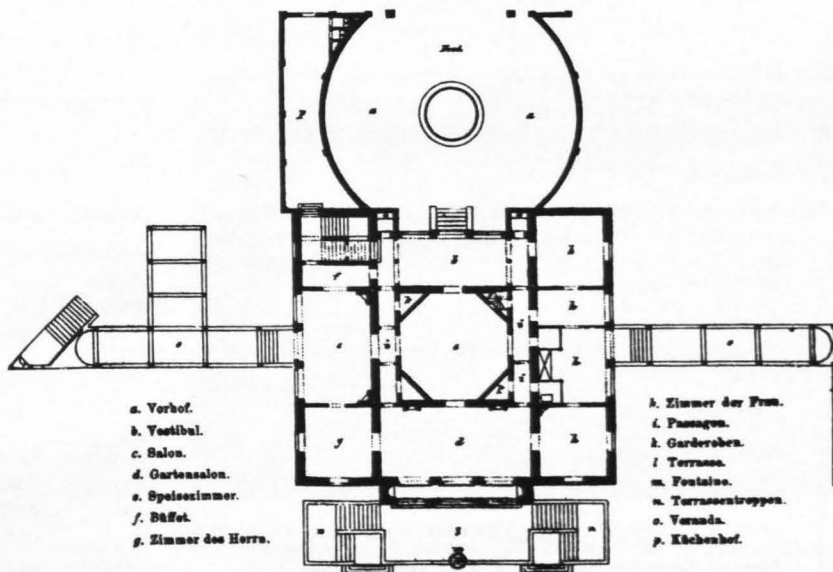
Hier ist die Position des einstigen radikalen Demokraten verlassen, die er noch einige Zeit nach den Ereignissen im Mai 1849 in Dresden trotzig behauptet hatte. Spätestens die Verhältnisse, die er Mitte der 50er Jahre in der Schweiz vorfand, mögen den Wandel in seinen Auffassungen bewirkt haben. In einem Brief aus dem Jahre 1857 findet sich die Bemerkung, er sei wohl doch kein Republikaner, zumindest sei das Grundprinzip seiner Republik ein anderes als das der Schweiz. „Meine Republik“, so schreibt er, „ist eine Gemeinde des Vertrauens, die demjenigen der seine Sache versteht, Vollmacht giebt, ihn walten läßt und bei Abgabe des Amtes von ihm Verantwortung fordert; hier ist die Republik der Vielregierenden, die dem Wichte dasselbe Gewicht beilegt wie dem Meister und diesem auf aller Weise ... bis zur Verzweiflung enunziert.“²⁰

Und so ist ihm 1869 die Geschichte „das successive Werk Einzelner“, die ihre Zeit begriffen und den gestaltenden Ausdruck für die Anforderungen der letzteren fanden.²¹ Der Schritt bis zur Anerkennung des Bürgerkaisertums und damit der realen Entwicklung, die dem schrankenlosen Wirtschafts-Liberalismus Fesseln anlegt, ist nur noch ein kleiner.

Im Hinblick auf seine Kunst, die Architektur, aber bedeutete das, für den öffentlichen Raum war Richtung und Mitte gefunden. Ihm konnte eine prägnante Gestalt verliehen werden, wenn auch auf eine ganz andere Weise als seine ursprünglichen Intentionen vermuten ließen. Bei der Gestaltung des Wiener Kaiserforums – die Pläne dazu entstanden übrigens im Jahr des Zürcher Vortrages – kennt er keine Ressentiments mehr. (Abb. 8) Er verwendet das gesamte Arsenal an Formen, das sich einst im römischen Kaiserreich unter extremer Kristallisation von Macht herausgebildet hatte und erhebt damit zugleich den Anspruch, den kosmopolitischen Zug seiner Zeit zu demonstrieren. Die Wiener Anlage präsentiert sich mit ihren Dimensionen, der Hinführung auf die Hofburg, dem großartigen durch Exedren gebildeten Schloß-Vorplatz, mit der Tribuna, der auf hohem Sockel erscheinenden Beletage in einem Gestus, wie er imperialer nicht ausfallen konnte. Semper schafft ein Bauensemble, das sich in die Welt dramatischer Inszenierungen einreihet, die gerade für das Wien des Kaisers Franz Joseph kennzeichnend geworden sind.



6 Villa Rosa. Erbaut 1839 von Gottfried Semper. Gartenansicht



7 Villa Rosa. Erbaut 1839 von Gottfried Semper. Grundriß



8 Kaiserforum in Wien. Entwurf Gottfried Sempers. Perspektivische Darstellung von Rehlender und Girard, koloriert von Rudolf Arlt. Um 1873

Anmerkungen

- 1 *Pecht, Friedrich*: Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen. Nördlingen 1877, S. 157
- 2 *Semper, Gottfried*: Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten. In: Ders. Kleine Schriften. Berlin und Stuttgart 1884, S. 220
- 3 Solche konkreten Bemerkungen wie die zur fehlenden Pressefreiheit oder den „Übermaß der Civilliste“ läßt er in der gedruckten Ausgabe – wohl auf Anraten von Freunden – fallen. Semperarchiv der ETH Zürich: Ms.3, fol.8 und 14
- 4 *Semper, Gottfried*: Vorläufige Bemerkungen ... a. a. O., S. 221
- 5 Brief *Christian Gaus* an Semper vom 18. Februar 1833. Semperarchiv der ETH Zürich
- 6 *Semper, Gottfried*: Vorläufige Bemerkungen ... a. a. O., S. 221
- 7 *Ebenda*, S. 218
- 8 Zur Geschichte dieses Planes vgl. *Laudel, Heidrun*: Sempers Planungen für ein Zwinglerforum in Dresden. In: Gottfried Semper 1803-1879. Protokollband der Wiss. Kolloquiums vom 15./16. Mai 1979. Dresden 1979, S. 115 -126
- 9 *Semper, Gottfried*: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Bd. 1, München 1878, S. XXXVII
- 10 *Ebenda*, S. 215
- 11 *Ebenda*, S. 216, Anm.
- 12 *Ebenda*, S. XX
- 13 *Semper, Gottfried*: Vorläufige Bemerkungen ... a. a. O., S. 218
- 14 *Semper, Gottfried*: Der Stil ... a. a. O., Bd.1, S. 215

- 15 *Giedion, Sigfried*: Das Debacle der Monumentalität. Bemerkungen um das Völkerbundgebäude. In: Berliner Börsencourier vom 28. 7. 1926
- 16 *Semper, Gottfried*: Der Stil ... a. a. O., Bd. 1, S. VII
- 17 *Semper, Gottfried*: Über Baustile. In Ders.: Kleine Schriften. Berlin und Stuttgart 1884, S. 401
- 18 *Ebenda*, S. 420
- 19 *Ebenda*, S. 401
- 20 Teil eines Schreibens *Sempers* aus dem Jahre 1857. Semperarchiv der ETH Zürich, 20-K-1868(5)-1
- 21 *Semper, Gottfried*: Über Baustile ... a. a. O., S. 401f

Fotonachweis:

Meßbildarchiv des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege:
Bilder 3, 4, 5, 8
Archiv der Autorin: Bilder 1, 2, 6, 7

Verfasser: Dr.-Ing. habil. *Heidrun Laudel*
Fakultät für Bau-, Wasser- und Forstwesen
Institut für Baugeschichte, Architekturtheorie
und Denkmalpflege
Technische Universität Dresden